



関西学院大学リポジトリ

Kwansei Gakuin University Repository

住吉派研究

著者	下原 美保
URL	http://hdl.handle.net/10236/00027273

博士論文要約

「住吉派研究」

本論の研究目的

住吉家（注1）は中世の絵師住吉法眼の後継者という名目のもと、土佐派の絵師如慶（一五九八～一六七〇）によって寛文三年（一六六三）に再興された。二代目具慶（一六三一～一七〇五）はやまと絵系の絵師として初めて幕府の御用絵師に就任し、住吉派は幕末までその地位を継承している。いわば画壇の本流を歩んだ流派であるが、研究は遅れており、粉本主義の象徴としてその評価も決して高くはない。

本論では、住吉如慶・具慶父子に着目し、同派興隆の理由や、作画活動の舞台となった江戸時代初期の宮廷・徳川将軍家・天台宗教団におけるかれらの役割を明らかにしたい（第一部・第二部）。また、古典作品の受容と新たな展開という観点より、かれらの代表作を実証的に分析し、同派の再評価を試みる（第三部）。

この研究は住吉派のみならず、江戸時代初期画壇の成り立ちや中世からのやまと絵（注2）の継承、やまと絵から近代日本画への展開についても、より多角的に捉える契機となるであろう。

本論の特色と研究課題

本論の特色は、近世画壇において重要な位置を占めながらも、研究が遅れている住吉派の興隆期について、初めて体系的にまとめ、住吉派研究における課題--（一）なぜ、江戸時代初期に住吉家が再興されたのか、（二）二代目具慶にして、なぜ、幕府の御用絵師に登用されたのか、（三）住吉派の絵師は、どのような画事を誰に求められたのか、（四）住吉如慶・具慶作品における古典受容の在り方とは、（五）作品評価の再検討--如慶・具慶による新たなやまと絵--を考察し、明らかにした点である。

尚、今後、本論が近世における絵画史のみならず、文化史全般に貢献できるよう、第七章では現在確認できる如慶・具慶の作品（伝承作品や工房作、模写や写生図、売立目録や「住吉家鑑定控」等の文献上で確認できる作品を含む）を掲載し、巻末には申請者が調査した絵巻四件の全画像と翻刻した未公開の詞書、如慶・具慶作品の落款・印章の画像、関連年表、住吉・板谷家の系図、新出を含む江戸時代末期までの住吉家関連史料や廬山寺に遺る同家の位牌、参考文献・関連論文等を掲載した。

章立てと概要

序論

一 本書の目的

二 住吉派研究史とその評価

三 やまと絵とやまと絵師の定義

第一部 住吉家再興--古典文化復興の象徴として--

第一章 新たなやまと絵師如慶の登壇

第一節 近世初期画壇に登場するまで

第二節 天台宗門徒としての如慶

第二章 住吉家再興への動き

第一節 後水尾天皇による文芸の奨励――朝廷大事在歌道――

第二節 如慶による「年中行事絵巻」の模写

第三節 宮廷の画事

第三章 やまと絵の新たな庇護者――徳川将軍家と住吉派――

第一節 如慶による東照宮縁起絵巻諸本の制作と奉納の経緯

第二節 寛永度・承応度の内裏造営

第三節 贈朝屏風制作

第四章 住吉家再興

第一節 如慶の法橋叙任と住吉家再興

第二節 なぜ「住吉家」なのか

第三節 やまと絵師としての住吉派――落款・印象にみるセルフイメージ――

第四節 住吉派における模写とその意味

第二部 具慶、幕府の御用絵師へ

第五章 二代目具慶の誕生

第一節 具慶の法橋叙任

第二節 具慶による元三大師・慈眼大師縁起絵巻の制作を巡って

第六章 幕府の御用絵師就任

第一節 徳川幕府における文化政策の整備

第二節 探幽と次世代によるやまと絵制作

第三節 如慶・具慶の門弟たち

第七章 如慶・具慶作品における画題の広がり

第一節 現存作品及び文献で確認される作品

第二節 模写・下絵・写生図

第三部 やまと絵の新しい展開

第八章 如慶筆「東照社縁起」（紀州東照宮蔵）における古典受容の在り方について

第一節 施主徳川頼宣と「紀州若浦之図下画」

第二節 中世絵巻からの引用と編集

第三節 自然景・建築物・人物の描写

第四節 絵巻独特の演出

第五節 紀州東照宮本における制作経緯の検討

第九章 元禄期における定家詠月次花鳥歌絵の諸相――光起本・探幽本・具慶本との比較において――

第一節 寛永期から元禄期にかけての歌絵の流行

第二節 テクストの絵画化における各流派の特徴

第三節 元禄期における土佐光起、狩野探幽、住吉具慶の画壇における位置と作画姿勢

第十章 住吉派の徒然草図諸本にみる古典解釈学との結びつき――斎宮歴史博物館蔵「徒然草図下絵」を中心に――

第一節 如慶・具慶の徒然草図制作と諸本の関係

第二節 狩野派・土佐派における徒然草図との相違

第三節 江戸時代初期における古典解釈学と具慶の徒然草図制作

第十一章 具慶筆「箱崎八幡宮縁起」（宮崎宮蔵）にみる新たなやまと絵

第一節 制作背景――近世初期におけるやまと絵の地方伝播――

第二節 八幡縁起の系譜における同絵巻の位置付け

第三節 古典の継承と展開

第四節 新たなやまと絵への模索――テクストの劇的演出――

おわりに

一 住吉派再評価へ向けて

二 住吉派の継承者たち

三 今後の住吉派研究

序論では、本論の目的を述べ、近世の画史・画論書にみる住吉如慶・具慶像、及び近代以降の住吉派研究とその評価を確認した。また、本論における「やまと絵」と「やまと絵師」の定義付けを行った。

第一部では、住吉家興隆の背景について、後水尾天皇を中心とした古典文化復興と同派に求められた役割を探った。ここではまず、住吉家伝来の画伝書に基づきながら、天台宗教団の人脈の中で、如慶がやまと絵師として登壇した過程を明らかにした（第一章）。これらを踏まえた上で、如慶が作画活動の軸足を置いた宮廷での役割――後水尾天皇の勅命による古典の模写――を把握し、江戸時代初期における古典文化復興の一環として住吉家が再興されたことを確認した（第二・四章）。また、新たなやまと絵の流派が「住吉」を冠した理由については、江戸時代初期の住吉法眼像や歌道を介した宮廷と住吉大社との関係に注目しながら明らかにした（第四章）。同時に、東照宮縁起絵巻諸本の制作を手がかりに、住吉派がやまと絵の新たな庇護者たる徳川将軍家とどのように結びついたのかを解明した（第三章）。

第二部では、二代目具慶が徳川幕府の御用絵師に就任した背景を明らかにした。特に注目したのが、具慶が延宝七年（一六七九）から着手し、翌年、寛永寺に奉納された「元三大師縁起絵巻」（寛永寺蔵）と「慈眼大師縁起絵巻」（同）の制作目的とその過程である（第四章）。第二部の後半では、徳川家第五代将軍綱吉の文化政策に注目し、京都在住であった具慶がどのような理由で幕府の御用絵師に登用されたのかを明らかにした（第六章）。また、如慶、具慶の現存作品及び文献で確認される作品・模写・下絵・写生図類を網羅し、依頼主や求められた画題・形態の傾向を指摘した（第七章）。

第三部では、古典文化復興を担ったやまと絵師として、住吉派の目指した新たなやまと絵の在り方を考察した。具体的には、如慶筆「東照社縁起」（紀州東照宮蔵）における古典編集の在り方を探り（第八章）、具慶による「定家詠月次花鳥図屏風」（個人蔵）や「徒然草図下絵」（斎宮歴史博物館蔵）を中心とした土佐派、狩野派とのテキスト解釈の相違点を明らかにした（第九・十章）。また、従来からの画題を大胆な演出で再構成し

た具慶筆「箱崎八幡宮縁起」（宮崎宮蔵）に注目し、同派再評価の糸口を探った（第十一章）。

最後に具慶の弟鶴洲と三代目広保以降の住吉派における絵画制作活動を確認し、今後の研究課題を提示した。

研究課題の結論

本論では、住吉派研究の課題について、下記の結論を得ることができた。

（一）なぜ、江戸時代初期に住吉家が再興されたのか

伝統的なやまと絵の正系である土佐派が光起によって八十五年ぶりに宮廷の絵所預に復帰し、狩野派においても探幽筆「東照宮縁起」（日光東照宮宝物館蔵）のような本格的なやまと絵が制作される中、寛文三年に住吉家が再興した理由を見出すことは困難であるように思われる。

住吉家再興の証文（注3）や『住吉家舊記』によると、同家は住吉大社の絵所で活躍した中世の絵師住吉法眼の後継者という名目で再興されたという。住吉法眼とは「絵過去現在因果経」（根津美術館ほか蔵）の作者である住吉住人介法橋慶忍、あるいは『大乘院寺社雑事記』に登場する鎌倉時代の南都仏師とされる住吉法眼のことと推測されるが、その実態は近世においても不明であった（注4）。

住吉家再興を推進したのは、当時、古典文化復興を牽引した後水尾天皇である。天皇は途絶えて久しい朝廷の公儀や古今伝授を復活させた。その象徴的な画事こそ如慶に下命した「年中行事絵巻」の模写（個人蔵）である。原本は後白河天皇のもとで制作された当時の宮廷文化を象徴する絵巻である。土佐派の一絵師に過ぎない如慶に本絵巻の模写が下命されること自体、異例の抜擢であるが、逆の見方をするならば、天皇が推進した古典文化復興の中で、模写を含む絵画制作を任されたのが如慶であり、同家再興の目的もここにあったといえる。

住吉派の母胎である土佐派においては、正系である光元の死後、制作の拠点を泉州堺に移す。光則が京へ出て同家復興を画策するが、その願いは叶わないまま寛永十五年に亡くなる。光則の子光起が宮廷の絵所預に復帰したのは承応三年（一六五四）のことで、同年から着手された内裏造営の障壁画制作にも参加している。ただし、光起は如慶より十九歳年下で、この時点まで公の画事には携わっていない。一方、如慶はすでに東照宮縁起絵巻諸本（紀州東照宮本・岡山東照宮本）や、後水尾天皇の下命による「聖徳太子絵伝」（承応二年〔一六五三〕 広隆寺蔵）の制作など数々の実績を重ねてきた。承応度における内裏造営にも参加し、その画料も光起より高い。光則の死後、光起の絵所預復帰まで、実際にはその後もしばらくの間、宮廷での主立った画事を勤めたいたのは如慶であったといえる。

住吉家が「住吉」を名乗った理由は、家祖とされた住吉法眼が住吉大社の絵師とみなされていたことによる。歌神を祀った住吉大社は、天皇家や堂上歌人から古くより崇拜されてきた。住吉家が再興された江戸時代初期でも、後水尾天皇から後西天皇へ、後西天皇から霊元天皇へと御所伝授が行われた際、同社へ和歌が奉納されており、天皇家による住吉大社の法楽和歌会も盛んであった。同家再興の証文を記した社務津守侍従國治自身も中院通村に学んだ歌人であり、住吉家再興の背景には、同社と宮廷歌壇との密接な繋がりが関与していた。また、宮廷歌壇の人脈は地方の寺社にも繋がり、具慶による「箱崎八幡宮縁起」（宮崎宮蔵）も、同地の歌人で宮崎宮の社家文書（田村家文書）に登場する秦重成の取次により、宮廷へと制作依頼がなされていた。

また、天台宗の門徒である如慶や具慶は、皇族出身の天台座主堯然法親王と堯恕法親王にそれぞれ剃髪され、

法名を授かっている。詳細については（三）で述べるが、御用絵師就任の契機となる如慶筆東照宮縁起絵巻諸本の制作及び奉納も、徳川将軍家や宮廷に絶大な影響力を有していた天台僧天海の考案によるものである。天台宗教団の人脈も住吉派興隆を後押ししたといえる。

（二）二代目具慶にして、なぜ、幕府の御用絵師に登用されたのか

徳川幕府における文化機構の組織整備が進む中、貞享二年（一六八五）三月二十六日に具慶が幕府の御用絵師に就任する。当時における能力重視の人材登用や、宮廷文化に対する徳川将軍家の憧憬がその背景にあったと考えられる。『常憲院殿御實紀附録』（注 5）によると、これまで御用絵師は狩野家のみであったため、「絵事に堪能」である具慶を招聘し、「土佐の一家」を設けたとする。このことは、やまと絵が象徴する宮廷文化の伝統と王権とを徳川将軍家に取り込むことを意味している。しかしながら、身分と秩序を重んじた綱吉の治世にあつては、たとえ将軍家であっても、宮廷の絵所預である土佐家を幕府の組織に組み込むことは避けるべき行為であり、むしろ宮廷絵所の伝統的なお抱え絵師として名実ともに存続させる必要があった。

具慶の父如慶は、宮廷からの依頼による絵画制作に従事しながら、東照宮縁起絵巻諸本や寛永度・承応度の内裏造営、第六回贈朝屏風制作など、徳川将軍家に関する数多くの画事に携わっていた。具慶は父如慶の手掛けた東照宮縁起絵巻を修復し、延宝七年（一六七九）八月に寛永寺へ納め、褒美を頂戴している。また、具慶自身も、同年、寛永寺の子院泉龍院に逗留した際、同寺の求めにより「元三大師縁起絵巻」（寛永寺蔵）と「慈眼大師縁起絵巻」（同）を制作した。新興の流派である住吉派が幕府の御用絵師として就任できたのは、父如慶の代より徳川将軍家や寛永寺に関する画事を務めていたことが大きい。また、（一）でも述べたように、東照宮縁起絵巻諸本の制作は天海の発案によるものであり、具慶に同絵巻を献上するよう求めたのも初代輪王寺宮門跡守澄法親王である。住吉如慶・具慶と徳川将軍家の橋渡しを担ったのも天台宗教団の人脈であった。

一方、従来からの御用絵師である狩野派でも、寛永度から延宝度にかけての内裏造営や、第六回・第七回の贈朝屏風制作では、伝統的なやまと絵の画題である古典物語絵や行事絵を手掛けていた。このような状況の中で、新たに住吉家の絵師に登用したのは「土佐の一家」という名目だけでなく、宮廷絵所の流れを汲む伝統的で確かな技術や、やまと絵制作に欠かせない文学的素養、有職故実の知識が求められたためと考えられる。如慶や具慶の作品群からは、これらが十分に備わっていたことがわかる。

（三）住吉派の絵師は、どのような画事を誰に求められたのか

如慶・具慶の中心的画事は、宮廷の皇族や公家たち、徳川将軍家や大名家、天台宗教団からの依頼によるものであった。

如慶は後水尾天皇の下命により「年中行事絵巻」を模写し、「聖徳太子絵伝」や「多武峰縁起絵巻」（具慶との合作 談山神社蔵）を制作していた。また、東福門院の押絵制作にも携わったとされる。

具慶も父の人脈を引き継ぎ、皇族や公家の依頼を受けていた。「多武峰縁起絵巻」の他、飛鳥井雅章の孫娘が越前松平家に輿入れする際、「徒然草画帖」（東京国立博物館蔵）を制作している。また、宮廷の仏儀で使用した「不動明王像」も手掛けていた（『堯恕法親王日記』）。

徳川将軍家に関する画事として、如慶がまず着手したのが（二）で述べた東照宮縁起絵巻諸本（仙波東照宮本・紀州東照宮本・岡山東照宮本・日光山本）の制作であった。これらは家康を顕彰するという意味において将軍家と深く関与している。しかしながら、仙波東照宮のある川越喜多院は天海が拠点とした寺院であること、

徳川御三家の東照宮では、天海自身やその法統を継ぐ僧が別当として着任していること、紀州東照宮本と岡山東照宮本の詞書を天台座主尊純法親王が記し、天台宗の門徒である如慶が絵画を手掛けていること等を考慮すると、これらの制作は天台宗教団における組織整備の一環と見ることができる。

如慶における幕府関連の画事としては、寛永度・承応度の内裏造営に関する障壁画制作や、第六回贈朝屏風制作も挙げられる。前者においては漢画的画題や花鳥画を、後者においては「碁盤忠信図屏風」や「那須与一図屏風」、「和田合戦図屏風」などの武者絵を手掛けている。

幕府の御用絵師に登用された具慶であるが、徳川将軍家と直接関わる画事の記録は、現在まで確認されていない。幕藩体制が整い、モニュメンタルな画事が減少したことも一因と考えられる。しかしながら、具慶は元禄四年（一六九一）五月には奥医師並となり、十二月には法眼に叙任される。さらに、その後も扶持が加増され、町屋敷を拝領するなど、幕府からの待遇は手厚いものであった。

天台宗の門徒である如慶・具慶父子は「堯然法親王像」（如慶筆 妙法院蔵）や「堯恕法親王像」（具慶筆 妙法院蔵）、天台宗中興の祖である良源や天海の生涯を描いた「元三大師縁起絵巻」（具慶筆 寛永寺蔵）、「慈眼大師縁起絵巻」（同）を制作している。特に具慶は天台宗関連の作品が多く、天台宗高僧円仁を描いた「慈覚大師帰朝図」（真正極楽寺蔵）や中国の天台僧智顗を描いた「天台大師示寂図」（寛永寺）も手掛けている。

如慶や具慶が最も多く手掛けたのが、将軍家や大名家の輿入れ道具として調えられた歌絵や古典物語絵である。歌絵では三十六歌仙絵などの従来からの画題に加え、独立した歌仙絵も数多く制作している。古典物語絵では源氏物語絵や伊勢物語絵が多くを占めるが、住吉派独自の創意も確認することができる。例えば、如慶筆「伊勢物語絵巻」（東京国立博物館蔵）は、従来からの場面選択に拘らず、名所風景画の要素を取り入れるなど、他流派との差異化が図られている（注6）。具慶筆「源氏物語絵巻」（MOA美術館・東京国立博物館蔵・個人蔵）も、春・夏・秋・冬・賀の場面を「初音」、「常夏」、「野分」、「御幸」、「若菜上」から抽出しており、新たな源氏物語絵といえる。江戸時代においては、徒然草も訓戒の書とみなされ、輿入れ道具として絵画化されていた。住吉派では具慶が数多く制作しており、先に触れた「徒然草画帖」（東京国立博物館蔵）や、各段を独立して描いた徒然草図（江戸千家蔵、ボストン美術館蔵）が知られている。

この他、如慶は「堀川夜討絵巻」（東京国立博物館蔵）や「木曾物語絵巻」（出光美術館蔵）などの軍記物語絵や、「宇治拾遺物語絵巻」（出光美術館蔵）などの説話絵、「きりぎりす物語絵巻」（細見美術館蔵）や「宇治橋姫物語絵巻」（フリア美術館ほか蔵）などのお伽草紙絵も手掛けている。江戸時代初期は、版本によりこれらの享受層が拡大した時期であり、如慶や具慶の制作も当時の流行を反映したものと思われる。

具慶の場合、代表的な作品群として従来知られてきたのが、市中の賑わいと郊外の田園風俗を描き出した「洛中洛外図巻」（東京国立博物館蔵）や都鄙図諸本（チェスター・ビーティ・ライブラリー蔵ほか）である。これらは、当時、形骸化されつつあった同画題作品の中にあり、本来のリアリティが失われていない点で注目される（注7）。

この他、如慶・具慶は数々の中世絵巻を模写している。このことによって、彼らは伝統的なやまと絵の技術のみならず、画題に対する知識を深め、絵巻特有の構図を学んできた。（四）で述べるように、彼らの古典学習は自らの作風形成にも大きな影響を与えていたと言える。

（四）住吉如慶・具慶作品における古典受容の在り方とは

住吉派は後水尾天皇が推進した古典文化復興の一翼を担っていた。如慶はかつての宮廷文化を象徴する「年中行事絵巻」(十二世紀)を天皇の下命により模写している。如慶が巻末に記した「此筆風以可為一流鑑」が象徴するように、同派では古典学習が重視されていた。現在確認できるだけでも、如慶は同絵巻の他に「山王靈驗記」や清凉寺本「融通念仏縁起絵巻」(応永二十四年〔一四一七])を、具慶は「一遍上人絵伝」や「中殿御会図」等を模写している。

彼らの作品、特に絵巻における古典受容の在り方を検証するため、本論では如慶筆「東照社縁起」(紀州東照宮本)と具慶筆「箱崎八幡宮縁起」に注目した。

紀州東照宮本は、伝統的なやまと絵の技法に則りながら、有職故実にも配慮しており、絵所系の流れを汲む正統な絵巻として位置付けることができる。同絵巻は、先行する狩野探幽筆「東照社縁起」(探幽本)を基盤としながら制作されており、中世絵巻からの引用も基本的には探幽本を参考に行っている。探幽本の場合、家康顕彰を目的としたため、同絵巻を権威付けるために、あえて典拠が確認できるような中世絵巻を引用していた。一方、紀州東照宮本では、必ずしも探幽本に則るわけではなく、引用した清凉寺本「融通念仏縁起絵巻」や「釈迦堂縁起絵巻」(十六世紀)等の場面を、テキストにあわせて自由に改変し、探幽本には見られない「年中行事絵巻」の図様も引用していた。如慶が官庫において古典作品を実際に閲覧した可能性が高いこと、典礼儀式の情報を入手しやすい立場にあったことが、中世絵巻の自在な編集を可能にしたと考えられる。

具慶が手掛けた「箱崎八幡宮縁起」もやまと絵の伝統的な描法を基盤としながら描かれているが、如慶より登場人物が速写的に捉えられている。小山や土坡、樹木や霞の描き分けは如慶の描法を継承するが、擦れた描線を重層的に重ねた岩山の表現や、前屈みでゴツゴツした輪郭の人物描写は栗田口隆光の工房作とされる「神功皇后縁起絵巻」(永享五年〔一四三三〕、誉田八幡宮蔵)や「誉田宗廟縁起絵巻」(誉田八幡宮蔵)と造形的特徴が近似している。同絵巻も基本的な構図は従来の八幡縁起絵巻、特に宮次男氏が定義付けた国民的八幡信仰の所産たる甲類本の影響を受けていたが、先行絵巻には見られない独自の図様も確認できた。これらの中には「石山寺縁起絵巻」(第一巻 十四世紀)などの中世絵巻の一場面を引用しつつ、「箱崎八幡宮縁起」向けに編集し直された図様も見られた。

以上のように、如慶・具慶父子は細画の描法などを近世土佐派から学んではいるが、絵巻制作の基盤として典拠としたのは「石山寺縁起絵巻」(第一巻)や「神功皇后縁起絵巻」、自らも閲覧した経験のある「年中行事絵巻」や清凉寺本「融通念仏縁起絵巻」等の中世絵巻であったことがわかる。いずれも平安時代末期から室町時代にかけて、天皇家や足利将軍家の依頼により宮廷やその周辺の絵所で制作された絵巻である。これらは直接的に引用されることは少なく、テキスト内容にあわせて自在に再構成され、作品の中で自然に消化されていた。中世絵巻を習熟した如慶・具慶ならではの古典編集の在り方といえる。

(五) 作品評価の再検討--如慶・具慶による新たなやまと絵--

如慶・具慶は古典学習により中世以来のやまと絵を継承してきたが、決して規矩にとらわれた表現者ではなかった。

如慶の風俗描写はこれまで見落とされがちであったが、紀州東照宮本第四巻に登場する遷宮祭の行列では、掛け声をかけながら編木^{びんざら}をならす田楽の一団や、音曲にあわせて戯けたポーズをとる狂言方が鋭い観察力によって躍動的に描かれていた。また、同絵巻では、天海の乗った輿に喜多院の寺紋を入れるなど、登場人物を

特定しやすい工夫や、秀忠の周囲に青々とした松の襖を配すことで徳川將軍家の繁栄を象徴するなど、絵画によるテキスト演出が確認できた。

具慶の場合、「宇治拾遺物語絵巻」（出光美術館蔵）のように、テキストを逐語的に絵画化する傾向があり、如慶を上回るテキストの劇的な演出が特徴的であった。本論では流派によるテキスト表現の違いを確認するため、「定家詠月次花鳥歌絵」の探幽本（出光美術館蔵）、光起本（東京国立博物館蔵）、具慶本（個人蔵）とを比較した。探幽本では花鳥画としての画趣に重きをおくのに対し、光起本では歌意が重視されていた。この点は具慶本も同様であるが、同本では実際には見えない風を薄墨で描くなど、歌意を強調する表現が確認できた。

同様のことは、具慶の徒然草図諸本でも当てはまる。例えば、「徒然草図下絵」（斎宮歴史博物館蔵）第一六二段では、承仁法師が餌でおびき寄せた雁を棍棒で撲殺せんとする瞬間が絵画化されていた。他流派には無い強烈な表現である。これらは鑑賞者の理解を助け、より鮮明な印象を与えるための演出といえる。当時は松永貞徳の『なぐさみ草』をはじめとする徒然草の絵入り注釈書が矢継ぎ早に刊行されていた。具慶の徒然草図下絵でも同書に掲載された挿絵の図様をいくつか確認することができる。中でも注目されるのは「徒然草図下絵」第二三段において、注釈文でしか確認できない「神仙門」の額が描かれている点である。具慶は挿図のみならず、注釈文そのものも参考にしたと考えられる。貞徳は古典文学を平易な言説で庶民層へ広げた俳人・歌人であり、歌学者でもある。具慶と親しく交友していた北村季吟はその弟子であった。季吟も主要古典の大部分を注釈書として著し、具慶にも「源氏総帖の和解」を贈っている（『増補古画備考』）。季吟は『徒然草文段抄』の序文で同書の目的を「段々の本意をよく明らめ、かつ初心の見やすからんためなり」と語る。具慶の逐語的でテキストを盛り上げる演出は、初心者にも理解しやすいことを旨とした季吟の注釈態度に通じる。

具慶筆「箱崎八幡宮縁起」（宮崎宮）は、大胆なテキストの演出や、躍動感溢れる人物活写が集約された絵巻である。日本軍と新羅軍との海戦の場面は、戦闘開始の太鼓から、二匹の龍が溺れた兵士を食べ尽くすまで一気に描かれ、登場人物のポーズや表情、視線によって鑑賞者を誘導している。テキストとは直接関係の無い細部においても、かれらは物語を盛り上げる重要な脇役として、ユーモアを交えながら表情豊かに描き出されていた。さらにこの場面では、繰り広げながら鑑賞するという絵巻の特性を活かし、不気味に翻る大小二本の旗が、後に登場する龍を予見させるというドラマティックな演出も仕掛けられていた。表情豊かで活気溢れる人物表現や、時にテキストを越える劇的な演出は、急激に裾野を広げていった宮廷文化の新たな享受者（徳川將軍家や大名、地方の寺社等）を意識していたと考えられる。如慶や具慶は宮廷や將軍家に軸足を置きながら、新しい時代のやまと絵を模索していたのである。

ユーモアをも寛容に受け容れつつ、連綿と描き継がれてきたやまと絵の歴史を振り返ってみると、如慶や具慶の表現は決してその流れから逸脱したものではない。かれらの作品は、物語を楽しみ、滑稽ささえ寛容に受け容れてきた、やまと絵本来の豊かな伝統を再発見させてくれる。この点において、住吉派はより高く評価されるべきであろう。

今後の課題

本論では、住吉派興隆の背景や絵師としての役割を明らかにし、古典作品の継承と新たな展開という観点より同派の再評価を試みた。本論における研究対象作品は、如慶・具慶の代表作でありながら、従来注目される

機会の少なかった如慶の紀州東照宮本や具慶の「箱崎八幡宮縁起」、他の流派と比較しやすい定家詠月次花鳥歌絵や徒然草図に限定し、天台宗関連作品については深く考察することが出来なかった。これまで述べてきた通り、住吉派興隆は天台宗教団における勢力拡大の動きと重なる。今後はこれらの作品研究にも着手し、同派興隆の状況をより具体的に解明していきたい。

注釈

注1 本論では、如慶以降の血縁関係にある集団を「住吉家」とし、「内記」を称して同家の名で絵画制作活動を行った絵師の集団を「住吉派」とする。

注2 やまと絵の定義は時代によって異なる。そこで、平成五年に東京国立博物館で開催された「やまと絵 雅の系譜」展において、松原茂氏は「王朝絵画の伝統を引き継ぐもの」と定義付けた。この定義は、やまと絵が宮廷文化の中で育まれてきたことを反映したものである。本論でも松原氏の説に則り、絵師や作風によって判別できなくなった近世やまと絵を、宮廷文化を背景とした画題の絵画―歌絵や物語絵、花鳥・景物画や行事絵、社寺縁起絵など―と定義付けておきたい。また、近年、自らをやまと絵師と称する浮世絵師が近世における新たなやまと絵の展開として注目を集めている。しかしながら、本論ではこのような状況を踏まえながらも、やまと絵制作を社会的役割として担った土佐派や住吉派、分派である板谷派も含めて「やまと絵師」と称することとする。

注3 『住吉家伝来記録類』（東京藝術大学大学美術館）（抜粋）

住吉大神社有繪所以乎中世
住吉法眼以丹青鳴于世数代相
續其家絶矣粵法橋如慶出自
土佐流繪所懇情甚深依之咸其志
授住吉称号宣其乃子々孫々永
不失家業為
神致丹青之 者證文如件
寛文三年 五月日 國治 （花押）
法橋 如慶老
内記殿

注4 瀬谷愛「住吉派興隆―住吉慶忍から住吉派へ」（『近世やまと絵再考―日・英・米それぞれの視点から』下原美保編著、ブリュッケ、平成二十五年〔二〇一三〕）

注5 『常憲院殿御實紀附録 下』（『新訂増補國史大系第四十三卷 徳川實紀 第六篇』黒板勝美編 吉川弘文館 昭和六年〔一九三一〕九月）

また關東にて畫工といふは。狩野一家のみにてありしを。この御時住吉具慶廣澄繪事に堪能のよし聞しめされ。召出され。土佐の一家を設けられしなり。

注6 河田昌之「住吉如慶筆〔伊勢物語絵巻〕（東京国立博物館蔵）―近世伊勢物語絵に見る住吉如慶の創意―」（山本登朗編『伊勢物語 教授の展開〔伊勢物語 成立と享受②〕』 竹林舎 平成二十二年〔二〇一〇〕）

注7 榊原悟「住吉具慶筆『都鄙図』解題」（『古美術』八八 三彩社 昭和六十三年〔一九八八〕）